

## promisorio comienzo de la temporada lírica

• CARLOS PEMBERTON

**P**OCAS veces ha tenido el Teatro Colón un comienzo de temporada lírica en forma tan auspiciosa y prometedora como este año. Los nombres de Berlioz y Puccini se vieron representados respectivamente por "Los Troyanos" y "Madama Butterfly". Cada una de estas funciones tuvo sus méritos propios sobre los que hablaremos a continuación.

Berlioz fue uno de esos raros y atormentados genios del romanticismo en cuyas creaciones trató de volcar demasiadas cosas a la vez. Raramente sus obras se ciñeron a lo estrictamente musical, sino que en ellas aparecen mezcladas ideas sobre el arte tal como lo concebía el compositor, nociones caóticas sobre la vida, todo esto envuelto a veces en ráfagas de un tumultuoso apasionamiento. Sus escritores preferidos —Shakespeare y Virgilio— gobernaron casi largos períodos de su vida e influyeron indirectamente en sus preferencias y modo de actuar. De este apasionamiento nacieron así obras informes como "Lelio", u otras en las que el entusiasmo del compositor (convertido también en libretista) desbordó hasta convertir un tema en un grandioso fresco que desbordaba las posibilidades de la época común. Este fue el caso de "Los Troyanos", compuesta para ser representada en dos partes, y que sin embargo debió sufrir cortes realizados por el mismo Berlioz para ser ofrecida al público. Este fue el cominezo. Nuevas manos revisarían la partitura y podarían diferentes trozos. Aquí en Buenos Aires hemos conocido una versión que mantiene casi íntegra la segunda

parte (Los troyanos en Cartago) de esta ópera típica a la que se agregó una escena —la de Casandra— perteneciente a "La toma de Troya" que constituía la primera jornada. Creo que los fragmentos elegidos mantienen cohesión dejando fuera mucho de lo que verdaderamente no importaba desde el punto de vista musical. Y aún así, si se detiene uno a pensar, existen en la versión largos fragmentos en los que la acción detiene su marcha tales como todo el segundo acto, de inigualable belleza estática, en el que se sucede un quinteto, un sexteto y un dúo, además de un ballet, pero que desde el punto de vista de la trama no agrega nada que no se hubiera podido componer en una escena más corta. Igual sucede con el intermedio sinfónico "Cacería real y tormenta". Pero bien es sabido que Berlioz no era precisamente un dramaturgo y que sacrificaba mucho —que hubiera podido salvarse— en aras de su apasionamiento, tanto literario como entusiasta, alargando inútilmente situaciones.

La versión ofrecida fue un compendio efectuado por Lou Bruder hombre de teatro que puso en escena varias obras en Francia, pero que por primera vez hacía su aparición en un teatro de ópera. Su regie prefirió adoptar una estilización de las líneas clásicas. No puede decirse que haya innovado. Algunos puntos fueron flojos, como la segunda escena del primer acto, pero en cambio tuvo grandes aciertos, como la disposición entera del segundo acto, que por momentos parecía una pintura de Watteau, y en el que la iluminación jugaba verda-

deramente un rol proponderante. Acier-to también fue el final de la ópera, con el impresionante ascenso de la reina Dido hacia la hoguera. Ya esto es bastante para un regisseur novel en materia operística. Mucho peor hemos visto en manos de especialistas más experimentados.

Y así llegamos a la interpretación, cuyo interés se centró exclusivamente en la maravillosa creación de Régine Crespin a cuyo cargo se hallaron los dos papeles más importantes de la ópera: Casandra y la reina Dido. Fue la suya una actuación para recordar y pensando retrospectivamente no se sabe en cual de los dos roles impresionó más: si como la angustiada Casandra ante la imposibilidad certera de impedir la destrucción de Troya, o como Dido, sufriente y rencorosa al verse abandonada. Cualquiera cosa que se diga de su voz es poco. Decir que es pura, que es cálida, de timbre noble, es usar solamente calificativos. Su voz nos hizo olvidar algunas escenas aburridas o el texto idiota de algún momento (...“El hierro, la lana, y otros productos que aún nos faltan...”). Pero también es justo decir que su fuerza dramática nos alejó casi por instantes de su voz. El estreno entre nosotros de “Los troyanos” fue un éxito, pero se debió pura y exclusivamente a Régine Crespin. Al desaparecer ella de la escena se iba también con ella el interés.

Guy Chauvet, como Eneas demostró poseer voz potente, la que todavía se halla en estado de desarrollo y a la que le convendría cultivar algo más. Su acción dramática es casi primitiva, pero también hay que reconocer que salvo un aria —aquella, en que decide abandonar Cartago— el personaje no requiere mucha composición.

El tercer personaje importante de esta ópera estuvo a cargo de Noemía Souza, que se desempeñó con altura en un papel que tal vez por la tesitura se hallaba fuera de sus posibilidades.

En cuanto a los decorados de Nina Ritchetova, fueron simples y efectivos, aún cuando alguno atentara contra el movi-

miento (segunda escena del 1er. acto), o contra la voz de la protagonista, (la pira del final).

La orquesta, a cargo de George Sebastián pudo lucirse ampliamente en las distintas funciones, mientras que el coro debió luchar contra pasaje de una pobreza franciscana y que cuesta creer hayan podido ser compuestos sin una posterior revisión por parte de Berlioz.

\* \* \*

La segunda ópera en subir al escenario del Colón esta temporada fue “Madama Butterfly” de Puccini, obra en la que se repitió lo sucedido en los “Troyanos”: haciendo caso omiso de los incontables méritos de la música, puede decirse que esta Butterfly existió gracias a Renata Sotto. Nos hallamos aquí ante un extraño caso. Una cantante que ha logrado dividir las opiniones. Nadie ha quedado impertérrito ante su actuación. O bien fue profundamente criticada o apoyada hasta en su más mínimo movimiento en forma violeta. Su intervención en esta ópera fue tildada por muchos que la encontraron “ordinaria” y “vulgar”. Hasta se llegó a decir que era muy “italiana” para la parte. Analicemos un poco. Puccini era italiano. La música que escribió para Butterfly, salvo algún toque algo exótico, es bien meridional, ¿qué se quiso decir pues con que Renata Scotto era muy “italiana”? Se le criticó que en algunos momentos pegara o empujara a dos personajes —Goro y Suzuki—, pero la gente que criticó esto, diciendo que una geisha japonesa nunca actuaría en esa forma, debería repasar un poco el libreto de la ópera y verá con asombro que todo lo que criticaron está expresamente marcado en la acción. En cuando a la “vulgaridad” de la protagonista se refiere, creo que la gente no ha visto sino lo superficial, con esto me refiero a la figura de la soprano, dejando de lado cada inflexión de su voz, cada movimiento de sus manos —de una finura calculada— y cada gesto de su cara. En cuanto a actuación fue la suya una Butterfly incomparable, desde su entra-

da en el primer acto, hasta su suicidio final. A través de estos dos extremos vimos a Renata Scotto pasearse por toda una gama de sutilezas, desde una risita contenida ("Tengo quince años... Soy vieja ya...") o la angustia durante la lectura de la carta ("¿Suzuki, no me acuerdo más?") hasta la amabilidad de gesha cuando es visitada por Yamadori o su desesperación final ante el hijo. Todo esto fue vivido por Renatta Scotto y comunicado al público. ¿Y la voz?... Corre pareja con su actuación. Tal vez algunos finales sean muy quedos y se pierdan, pero no tiene importancia. Creo sinceramente que nos hallamos ante un caso de esos que muy rara vez se dan. Voz e inteligencia juntas. Es algo muy difícil de conseguir. Una vez cada Callas.

El tenor George Shirley fue un buen compañero para la Scotto. De voz bien timbrada, de dicción perfecta, de metal agradable de soltura y naturalidad escénica. Es más que suficiente.

Suzuki, fue interpretada por Isabel Gasey, quien se recuperó vocalmente desde el año pasado en forma notoria. Fue una muy buena actuación, a no ser por los movimientos, de inspiración más hindú que japonesa.

Angel Matiello fue el Sharpless de las dos primeras funciones dando corrección y dignidad a un papel que no importa quien lo cante, siempre será chato. Fue reemplazado luego por Gian Piero Mastromei. Goro fue una excelente creación de Italo Passini. Africa de Retes tuvo a su cargo la breve intervención de Kate Pinkerton y fue a su vez reemplazada luego por Diamela Molina que dio más vida y drama al pequeño papel.

Los escenarios de Héctor Basaldúa fueron buenos, en especial el del primer acto. La regie de Sivieri ignoró algunas costumbres típicamente japonesas como ser el sacarse los zapatos al entrar a una casa o la forma de abrir o cerrar shosis, con todo, sin embargo fue discreta, alcanzando su máximo punto en la iluminación del primer acto.

La intervención de Pedro Ignacio Calderón al frente de la orquesta fue su primera en el campo de la ópera. Y muy ruidosa. Después de haber visto seis "Butterfly" seguidas no vi que hiciera nada para bajar el volumen de una orquesta que parecía empeñada en tapar a los cantantes. El director de orquesta puede hacer mucho por la ópera, pero es también un poco como el pianista acompañante. Debe acondicionar su instrumento a las voces de los demás. ♦

## reencuentro con una gran artista: regine crespin

● CARLOS PEMBERTON

**H**ACE dos años apareció en esta misma sección una entrevista que tuviera con Régine Crespin. Desde entonces hasta ahora su nombre crece día a día. Es el suyo uno de los más importantes de la ópera mundial y su voz se ubica entre las cuatro más bellas de soprano de las diferentes especialidades. Dos años de distancia —sobre todo en un momento como el actual en que el recono-

cimiento mundial las grabaciones, o el ampliar el repertorio, pueden influir en las opiniones— tienen mucha importancia en un caso como el de Régine Crespin. Es por eso que volvimos a preguntarle ciertas cosas que ya nos contestara anteriormente y otras nuevas que antes no hubieran tenido lugar. Nuevamente nos sentimos frente a su personalidad que sobresale desde los primeros segun-



dos de la conversación. No se sabe ciertamente si su dominio de la escena le da aplomo en su modo de ser o que al revés su carácter personal aflore con más fuerza en el trato. Casi nunca duda al contestar, tal vez demore en algún instante haciendo memoria, pero sus respuestas son rápidas y seguras. Pasemos ahora a la entrevista propiamente dicha.

PREGUNTA. —Señora Crespín, hace dos años le pregunté si había considerado la posibilidad de encarar el rol de Isolda. Me respondió que lo haría probablemente dentro de cuatro años. Han pasado dos. Mantiene todavía esa contestación?

RESPUESTA. —Sigo pensando que es un papel muy difícil de encarar pero es una pregunta que me persigue. Wieland Wagner —nieto del compositor— cada vez que me ve me saluda así: "¿Cómo está Frau Isolda?". Quiere que me decida finalmente a hacerlo. Personalmente lo deseo también, pero no es una parte para tomarla de la mañana a la noche. Se necesita tiempo para estudiar la parte que es sumamente larga y requiere mucho. Voy a cantar el personaje, pues tengo mucho interés en él. Pero por el momento no se halla entre mis proyectos más cercanos.

PREGUNTA. —Hace dos años me dijo usted que por su temperamento prefería los papeles de naturaleza tierna. Sin embargo las partes que ha cantado entre nosotros se inclinan más hacia lo dramático...

RESPUESTA. —Efectivamente, pienso ampliar mi repertorio hacia ese campo.

PREGUNTA. —¿Piensa usted que lo que ha quedado fuera de esta condensación de los "Troyanos" de Berlioz tiene valor musical como para lamentar su exclusión?

RESPUESTA. —Decididamente no. Es más, no cantaría el resto por nada. Uno por considerarlo tremendamente aburrido, y dos por ser tremendamente pesado. Pienso, por el contrario, que hay que salvar las páginas bellas que contiene la partitura en desmedro de las otras

que conspiran contra ella. La versión que se presentó en Buenos Aires ha tomado lo mejor de las dos óperas.

PREGUNTA. —¿Dentro del repertorio de Gluck, hay papeles que le gustaría tal vez cantar?

RESPUESTA. —Alceste, ciertamente, tiene música estupenda y grandes posibilidades dramáticas, pero sólo lo cantaría si bajaran la tonalidad de la parte, ya que el diapason de la orquesta ha subido de tono desde los tiempos en que Gluck escribió sus óperas. En consecuencia subieron también las partes cantadas, y el registro medio —o sea la mayor parte de la actuación— se eleva, produciendo un cansancio innecesario a los cantantes. Igual sucede con "Ifigenia en Tauride". Muy pesada para cantar y termino rendida con cada representación.

PREGUNTA. —¿Con qué papeles tiene usted más satisfacciones: con los conocidos como "Tosca" o dando a conocer uno nuevo como "Penelope" o los de "Los Troyanos"?

RESPUESTA. —Cada uno tiene lo suyo. Por ejemplo: el caso de "Penelope", de Fauré, fue para mí una de las sorpresas más grandes que me llevé en la vida, y una de las más inmensas satisfacciones que tuve. "Penelope" no puede decirse que sea una ópera muy gustada en Francia, y por lo general el público la recibe fríamente. En cambio el recuerdo que tuve al cantarla aquí en Buenos Aires no me abandonará nunca. Al público le gustó muchísimo. Y tuvo tal vez más éxito que "Pelleas" que se dio en la función siguiente. Eso me habló muy en favor del público argentino que de golpe comprendió las muchas bellezas de esa obra. En Francia no me canso de repetir esto. Igual sucedió con los "Troyanos", pocas veces he visto algo así. Durante la última función el público aplaudió como nunca, y después de mi monólogo "Je vais mourir" toda la platea se puso de pie. Son éstas reacciones que no esperé, sobre todo con este tipo de óperas desconocidas. Por otro lado si canto "Tosca" todo el mundo conoce bien la ópera

y las arias y siguen la ópera más fácilmente, pero también surgen las comparaciones con otras versiones...

PREGUNTA. — ¿Usted cantó en el Metropolitan de Nueva York un "Caballero de la rosa", de Strauss, cuya régie pertenecía a Lotta Lehmann. ¿Cree haber cambiado su concepción del personaje de la Mariscala luego de haber trabajado con ella, a quien se considera la máxima intérprete de ese rol?

RESPUESTA. — No mayormente. Ambas nos hallamos muy de acuerdo en cuanto a la interpretación. Además, cuando canté esas funciones ya había interpretado a la Mariscala muchas veces y tenía el personaje muy formado.

PREGUNTA. — ¿De los roles que canta actualmente cuál es el que querría cantar nuevamente en forma próxima?

RESPUESTA. — "Fedra", de Pizzetti, es una partitura de mucha fuerza.

PREGUNTA. — ¿Y cuál querría aprender?

RESPUESTA: "Medea", de Cherubini, pues no sólo tiene una música es-

pléndida, sino que también me daría un gran lucimiento desde el punto de vista dramático.

PREGUNTA. — Y para terminar esta entrevista querría hacerle una pregunta muy poco musical. Tengo entendido que vive usted en la casa de Fantomas...

RESPUESTA. — Algo de eso hay. El escritor que creó a Fantomas debió evidentemente conocer a alguien que viviera en nuestro departamento, ya que la casa de ese personaje (o sea la nuestra) está descrita minuciosamente hasta en sus menores detalles.

Dejamos a Régine Crespin. Recordamos su Mariscala. Desde entonces hasta ahora nos dio a Kundry, Tosca, Penélope, Dido, Casandra e Ifigenia. Algo de todas estas heroínas hay en su modo erguido que domina las situaciones. De ella irradia una especie de magnetismo y postura que inconscientemente nos hace pensar en ella en el escenario. Es algo tal vez incalificable, que mezcla los ademanes clásicos con lo heroico. Y no podemos dejar de esperar su próxima aparición entre nosotros. ♦

## notas bibliográficas

JORGE COMADRAN RUIZ. — *Bibliotecas Cuyanas del siglo XVIII*. — Universidad de Cuyo. — Mendoza. — s. f. 144.

Como lo dice el colofón, esta obra se publicó en 1961, y aunque sea así, vale la pena exponer sus méritos, pues los tiene muy grandes. Hasta hay aseveraciones sensacionalistas. Firma el Prólogo el Padre Guillermo Furlong y con buenas razones manifiesta y hasta prueba que todas las Reales Cédulas, prohibiendo la entrada de extranjeros a los dominios ultramarinos españoles, no tenían otro objetivo que impedir la entrada de portugueses. Por lo general, sólo a ellos se aplicaban esas leyes prohibitivas. Otro aserto del prologuista es que a América

venían todos los libros que se publicaban en España y gran parte de los que aparecían en Francia, Italia, Alemania y demás países europeos, de suerte que las colonias hispanas, en concreto el Río de la Plata, no estaban a la deriva de la Península, en lo que a cultura se refiere, sino a la cabeza de la misma. No es probable que todos los historiadores argentinos acepten ese criterio, pero en lo que toca a las corrientes filosóficas, con tantas pruebas probó esa realidad el mismo Furlong en su libro sobre el *Nacimiento y desarrollo de la filosofía en el Río de la Plata, entre 1526 y 1810*.

Comadrán Ruiz ha podido conocer once bibliotecas cuyanas, anteriores a 1810, y además de darnos los elencos de todas